美 学 研 究

如何理解黄公望“浑”的画境

朱 良 志
(北京大学 哲学系, 北京 100871)

摘 要: 中国传统文人画以浑然整全的境界为最高审美理想,这不是形式上的浑然不分,它由中国传统哲学中的浑朴思想转来,以艺术的形式来注释中国哲学中的“无分别境界”,是传统文人画追求真性理想的一种表现形式,反映出文人画重视体验、反对技巧至上的创作倾向。本文以黄公望的浑厚华滋绘画境界为对象,分析其内在的理论含义。

关键词: 黄公望;浑;文人画;混沌;浑朴
中图分类号:J 052 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5919(2014)06-0096-16

黄公望是文人画发展的一个高标[①]。明清以来,绘画界曾出现过“家家子久,户户大痴”的情况,元四家是明清绘画的楷模,而黄公望几乎毫无争议地被推为四家之冠,甚至有人将他比作书坛王羲之,他的代表作品《富春山居图》被视为画道《兰亭》[②]。倪黄模式,是明清以来文人山水的最高典范,得失在痴、迂之间,成为文人画中的一种潮流。他们的艺术风范包含着文人画后期发展的关键性因素。

前人评黄公望画,多注意到一个“浑”字。其好友张伯雨说他“峰峦浑厚,草木华滋”;石谷别元四家家法,以“子久之苍浑,云林之淡寂,仲圭之渊劲,叔明之深秀”而申其说;南田说,黄公望“以潇洒之笔,发苍浑之气”,神明变化而使人难测其端倪;麓台则认为,黄公望画具有“浑厚之意,华滋之气”,可称天机活泼;张庚论黄公望,也以“浑沦雄厚”属之;而近人黄宾虹更径以“浑厚华滋”誉称之。

石涛曾说:“墨海里立定精神……混沌里放出光明。”看黄公望的画,如浑沌的世界里,放出的大光明。黄公望本人正是通过浑厚华滋的创造,来演绎中国传统哲学的微妙意旨。

如何理解黄公望的“浑”? 学界有论者从形式入手,认为黄公望绘画层次丰富,浑然一体。这样的理解似也可通,但并没有突出黄公望的特色,因为我们几乎可用这样的话评价宋元以来任何一位大师。有论者受西方哲学整体与部分相关性学说的影响,给黄公望的“浑”以一个“现代性”解释,认为他的画反映了以整体统摄部分的特点。但这样的解释由于没有考虑中国哲学和艺术观念的特别思路,其结论并不令人信服。

浑,是文人画的理想境界,也是文人画理论中有关生命真实问题的重要概念之一。《二十四诗品》第一品为“雄浑”,描述一种天人之间浑然不分的境界,以显示“返虚入浑,积健为雄”的创造途径。文人画追求浑然元真气象,“浑”的问题,

收稿日期:2014-06-10
作者简介:朱良志,男,安徽滁州人,北京大学哲学系教授。
基金项目:教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“中国艺术中的文人意识研究”,编号:14JJD720028。

① 黄公望(1269—1354),字子久(又有以其初姓陆,名坚,因过继给永嘉黄氏而改姓名),号一峰,入全真教,又号大痴。擅山水,画继两宋,开一家门径。

② 邹之麟题《富春山居图》:“黄子久,画之圣者也。书中之右军,至若富春山图,笔端变化鼓舞,又右军之兰亭也,圣而神也。”《归石轩画谈》卷二引吴历谈子久《浮峦暖翠图》的散佚时说:“呜呼,昔之《兰亭》,今之《浮峦暖翠》,伤哉,惜哉!”

也就是“真”的问题。这有深刻的哲学因缘。

《庄子》内七篇最后一篇为《应帝王》,此篇最后一段讲一个关于浑沌的故事,这个故事居内篇之末,带有总摄《庄子》哲学的用意,庄子哲学在一定程度上,就是发扬老子“大制不割”的浑沦素朴之道,强调通过纯粹体验,由知识的分别归于浑一不分之境界。道家的无为哲学在一定程度上说,就是“浑”的哲学。

浑全素朴之道是道家哲学的基础思想,也是黄公望所服膺的全真教的核心思想。张雨曾这样评价他:“全真家数,禅和口鼓,贫子骨头,吏员脏腑。”①全真教是宋元时期产生的以道家思想为基础、融合儒佛二家思想特点的道教派别,元代是它发展的全盛期。元代艺术打上全真教的深深烙印。元四家乃至曹知白、杨维桢、方从义等名称一时的大家,都受全真教影响。甚至可以说,没有全真教,也就没有元代绘画的传统。反映道禅浑全哲学的全真教是黄公望绘画的思想基础。

本文从中国哲学的内在因缘中,来寻觅对黄公望浑厚华滋画境的解释。

一、序:神性与理序

黄公望的浑,体现在形式语言上,是关于绘画秩序的建立。浑,是一种无分别的境界,黄公望的艺术理想是要追求浑然一体、无迹可求的秩序。这里谈两个问题,一是神性的问题,一是理序的问题。

读黄公望的画,如同听巴赫的作品,高严独步,又微茫难测。巴赫将黯淡世纪中德国人心灵的苦难凝结成深沉阔大的声音,在神圣的光芒中与上帝对话。而黄公望的绘画也如此,它的严整的秩序,它的丝丝入扣的内在逻辑,它的照彻天人的神秘,如同一部反映时代命运和人生忧伤的壮丽交响乐。这里有无法用语言表达的深沉思虑,有难以触摸的心灵细语,有缥缈的天国驰思,有凄楚的人间回旋。他的无与伦比的《富春山居图》,他的《九峰雪霁图》《剡溪访戴图》《天池石壁图》《丹崖玉树图》等无上妙品,数百年来,很多人读之不禁发出“吾师乎,吾师乎”(董其昌)②,于大痴,“当为之敛衽矣”(唐子华)③,“吾于子久,无间然矣”(姜绍书)的感慨④。

研究黄公望的艺术,不能忽视它的神性因素。黄公望的绘画神秘又庄严,带有提升人的性灵、超越人的文化困境的意义⑤。就像早期中国一些无名工匠创造的绘画作品,多是为神的荣耀而作⑥。

① 《戏题黄大痴小像》,见元陶宗仪《南村辍耕录》卷二十八。禅和口鼓,乃禅家对以口说禅的称呼。宋大慧宗杲说:“只有禅一般,我也要知,我也要会。自无辨邪正底眼,蓦地撞着一枚,杜撰禅和,被他狐媚,如三家村里传口令,口耳传授,谓之过头禅,亦谓之口鼓子禅。把他古人糟粕,递相印证,一句来一句去,末后我多得一句时,便唤作赢得禅了也。”(《大慧普觉禅师法说》卷二十一)元耶律楚材《湛然居士集》卷十四《忧道》:“不肯参禅不读书,徒喧口鼓说真如。未能即色明真色,只道无余已有余。”这里张雨戏说子久好禅,但长于辨,不似禅家口如扁担。

② 董其昌题《富春山居图》感叹道:“吾师乎,吾师乎,一丘一壑,都具是矣。”

③ 唐棣题子久《铁崖图》:“一峰道人晚年学画山水,便自精到,数年来笔力又觉超绝,与众史不侔矣。今铁崖先生出示此图,披玩不已。当为之敛衽矣。”

④ 姜绍书《韵石斋笔谈》(清浙江鲍士恭家刻本):“若夫取象于笔墨之外,脱衔勒而抒性灵,为文人建画苑之旗帜,吾于子久,无间然矣。”

⑤ 潘诺夫斯基说,文艺复兴之时,人文(humanitis)思想开始时具有两个层面,一个是源于古典时代人性与兽性或蛮性对立的复苏,一是基于中世纪里人性和神性相互对照的遗绪。前者反映的是人的一种优越,后者反映的是人的一种局限。神性的流布在一定情况下,带有克服人的局限,提升人的精神的意思,所以,“神性”也具有人本的内涵。见潘诺夫斯基《造型艺术的意义》之导言《谈艺术史为一门人文学科》,李元春译,台北:远流出版公司 1996 年版,第 1—5 页。

⑥ James Cahill:“The reaction against the idea of fine arts, the belief that Medieval art and Asian art have a great deal in common, the argument that good art is made by anonymous craftsmen who were working for the glory of God, not for individual expression.”(Jason C. Kuo ed: *Discovering Chinese Painting*. Kendall /Hunt Publishing Company. Minneapolis. 1970, p. 35)

读黄公望《九峰雪霁图》《富春山居图》《天池石壁图》《丹崖玉树图》《溪山暖翠图》之类的画,也有这种感受,有一种光从画中透出的感觉,他的手下真是“扑扑有仙气”(前人评子久语),庄严的神性弥漫在他的作品中。当然,他的画与早期无名工匠的神性创作有根本不同,他这里传达的不是宗教体验,而是生命体验。神性因素的渗入,只是在某种程度上强化了他绘画中的生命崇高感。

神性因素的影响,使黄公望绘画具有浑穆而又神秘的特点。这一点受到历代评论者的渲染。前人读子久画,常叹其不可学①。王时敏说:“子久神明变化,不拘拘守其师法。每见其布景用笔,于浑厚中仍饶遒峭,苍莽中转见娟妍,纤细而气益闳,填塞而境愈阔,意味无穷,故学者罕睹其津涉。”②面对黄公望绘画而茫然无绪的感受,是很多明清以来艺术家所描绘的体验。清金石学家李佐贤评子久《富春大岭图》说:“其声希味淡,羚羊挂角,无迹可求者也。”③明代一位号为维摩居士的文士题子久《溪山暖翠图》说:“大痴写木石,如棒喝禅宗,语默尽是生机。解者见了了,不可于慧业文人中求也。此卷又其权实兼行,色空并说,具法眼者当望而下拜。”④他们的论述都在强调黄公望画微妙难测的一面。所谓不可“于慧业文人中”学之,也就是不能以知识去求索,只能通过生命去体验。

有关他的山水画有种种传说,有人称他为“黄石公”(道教传说中的神人)⑤,有人说他“尝于月夜棹孤舟,出西郭门,循山而行,山尽抵湖桥,以长绳系酒瓶于船尾,返舟行于齐女墓下,牵绳取瓶,绳断,抚掌大笑,声震山谷,人望之以为神仙云”⑥。李日华记载:“黄子久终日只在荒山乱石、丛木深筱中坐,意态忽忽,人莫测其所为,又每往泖中通海处,看激流轰浪,虽风雨骤至,水怪悲诧,亦不顾。”⑦这些描写都在强化一种观念,就是黄公望为人为艺都带有一种神仙气。杨维桢说:“予往年与大痴道人扁舟东西泖间,或乘兴涉海,抵小金山,道人出所制小铁笛,令余吹洞庭曲,道人自歌小海和之。不知风作水横、舟楫挥舞、鱼龙悲啸也。道人已仙去,余犹坠风尘,泝洞中便如此,竟与世相隔,今将尽弃人间事,追随洞庭,倘老人歌紫蘁若道人者,出笛怀里……”⑧

清诗人厉鹗“欲借大痴哥铁笛,一声飞入水云宽”的诗句⑨,说的就是这件事。此中境界足可堪比王徽之和桓伊的听笛故事。黄公望有真力弥满的生命状态,有豪宕一世的情怀,故能一往情深,意入飞云。黄公望《西湖竹枝集》写道:“水仙祠前湖水深,岳王坟上有猿吟。湖船女子唱歌去,月落沧波无处寻。”⑩他的画也像这月落沧波一样,缥缈而难测。

黄公望绘画浑穆神秘的特性,体现在形式秩序上,使他的画显示出浑然无迹的特征:他画中迷离的笔墨形式,笔墨所创造的华丽空间结构,此空间结构中所隐含的节奏,此节奏所传递出的天国

① 如王麓台说子久画“荒率苍莽,不可学而至”,南田说子久“用意入微,不可说,不可学”。

② 《西庐画跋》,此见秦祖永《画学心印》本。

③ 李佐贤(1807—1876),清著名金石学家,收藏家。《富春大岭图》曾为其所藏,今藏南京博物院。

④ 《溪山暖翠图》今藏台北故宫博物院。

⑤ 《式古堂书画汇考》卷四十八画十八著录子久山水,有张梦辰诗云:“井西道人壶中仙,拔足昔走江南天。一丘一壑写高古,三江三泖来盘旋。芦子渡头小茅屋,野田堆畔灵芝仙。能令寸笔涵万化,谷城黄石同其传。”董其昌题子久《天池石壁图》:“画家初以古人为师,后以造物为师,向见黄子久《天池》为赝本,昨年游吴中上,策筇石壁下,快心洞目,狂呼曰‘黄石公,黄石公’,同游者不测。余曰:‘今日遇吾师耳。’观此以追忆书之。”《天池石壁图》今藏北京故宫博物院。

⑥ 见清鱼翼《海虞画苑略》(此书正编一卷,补遗一卷),乾隆小仓山房丛书刻本。

⑦ 见秦祖永《画学心印》卷二引,光绪朱墨套印本。

⑧ 《东维子集》卷二十八,《跋君山吹笛图》。文渊阁四库全书本。

⑨ 厉鹗:《樊榭山房集》卷六。四部备要本。

⑩ 此为和杨维桢《西湖竹枝集》而作,当有多首作品,今仅见一首。见钱谦益《列朝诗集·明诗》甲集前编第七之下,北京:中华书局 2007 年版。

逸响——韵律,还有整个形式所蕴含的深沉生命感觉,所有这一切,都使黄公望的很多画,像一部有着复杂秩序的音乐作品,浑然难分,任何局限于形式的技术分析,都无法接触它的妙韵。

北京故宫博物院所藏《九峰雪霁图》,正如一件神秘而庄严的音乐作品。此画绢本墨笔,作于他 80 岁时,笔墨老辣中见温柔。“九峰”者,多峰也。山峰一一矗立,如苍茫天际中绽放的洁白莲花。山如冰凌倒悬,装点着一个玉乾坤。雪卧群山,雪后初霁。画家没有画透亮的光影在琉璃世界中的闪烁,那样可能过于跳跃而外露,并不合黄公望的风味,而是画山峰沐浴在雪的怀抱中,色调微茫,气象庄严而静穆。山峦以墨线空勾,天空和水体以淡墨烘出,以稍浓之墨快速地勾点出参差的小树,山峰下的树枝如玉蕊摇曳,笔势斩截,毫无拖泥带水之嫌。这雪后静卧的群山,可以说不高,不远,不深,不亮,也不冷,通体透彻,玉洁冰清,不似凡间所有,却又不失亲切。而这通体透灵的琉璃世界,居然是用水墨画出,真是不可思议。

像这样的作品,突出的“神性”反而强化了它的审美意趣。使人读之,有超越凡常、仰望天宇的“垂直相度经验”,带着人的性灵飞升,产生如顾恺之《画云台山记》描写的道教式的飞腾体验。

黄公望浑然无迹的艺术特点,还体现在作品的“理序”上。

他论画重“理”,《写山水诀》说:“作画只是个‘理’字最紧要。吴融诗云:‘良工善得丹青理。’”元人开文人画之新风,相形之下,理论则显得较为寂寞①,因而黄公望的“理”常被一些论者当作最能代表元画理论成就的观点。

现存文献并没有他关于“理”的解释,人们自然会将这一理论和宋代理学思想联系起来。不少研究认为黄公望受到理学的影响,要通过绘画来发现“天理流行之妙”②。喜龙仁(Osvald Sirén)就认为,黄公望的“理”,是物存在的道理和规律,如同苏轼的“常形常理”,他以“理”为画道关键,是要突破形似、强调表现山水内在规律性的东西③。

黄公望是虔诚的全真信徒,全真派融合儒佛道,作为新儒家的理学思想对他有影响也是自然的。但黄公望的“理”,并不同于理学中的这个概念,所讨论的是关于绘画秩序的问题。它与石涛的“法”很相似。张伯雨说:“以画法论,大痴非痴,岂精进头陀、而以释巨然为师者邪?”④在元四家中,黄公望格法的严整是最突出的。转录黄公望《写山水诀》的陶宗仪就说:“其所作《写山水诀》,亦有理致。迩来初学小生多效之,但未有得其仿佛者,正所谓画虎刻鹄之不成也。”他理解的“理致”,就是作画的条理,包括技法、修养等因素,是绘画实用之理,所以叫“写山水诀”,乃学画之津梁。明张丑评子久《九峰雪霁图》时说:“笔法超古,理趣无穷。”所谓“理趣”,也侧重在技术性因素。董其昌评四家画说:“吴仲圭大有神气,黄子久特妙风格,王叔明奄有前规,而三家皆有纵横习气,独倪云林古淡天然,米痴后一人而已。”这里所说的“风格”,意思是风度格法,也是说黄公望法度严谨。文徵明曾批评黄公望有些作品,“庄重有余,逸韵

① 与两宋以及之后的明代相比,元代时间短暂,绘画理论著作较少,只有汤垕《画麈》、饶自然《绘宗十二忌》、李衎《竹谱》等少数作品,真正有影响的绘画观点也不多,像赵子昂的“古意”说、倪云林关于绘画真实的论述,多为零星的观点。

② 宋代理学家认为天下万物无一物无理,宇宙间所有秘密都凝固在一个“理”字上。“理”是一种形而上的存在,是万物存在所以然的根本。朱熹说:“盖凡一物有一理”;“天下之物,无一物不具天理”。格物而穷理乃是人当然之心。宋代画学也深受此影响。郑昶说:“宋人善画,因以‘理’字为主,是殆受理学之暗示,惟其讲理,故尚真;惟其尚真,故重活。而气韵生动,机趣活泼之说,遂视为图画之玉律,卒以形成宋代讲神趣而不失物理之画风。”(郑昶:《中国画学全史》,北京:中国社会科学出版社 2009 年版,第 269 页)绘画常常被当作“借物以明道”的工具,当作体会“天理流行发见之妙”的进阶。

③ Osvald Sirén:*The Chinese on the Art of Painting. Mineola*,New York,2005,pp. 112 - 113.

④ 这段话见董其昌题黄公望《陡壑密林图》所引,此图为王季迁所藏。

或减”①,便与此有关。

《写山水诀》三十多则文字②,当由黄公望课徒话语辑录而成,辑录者应非黄公望本人。可能辑录者考虑具体指导作画之需,所录文字比较注意形式法则(如笔墨、主题、构图,像石分三面、山有三远等等),多叙述“高低向背之理”③。如近人余绍宋所说:“文虽不多,而山水画法之秘要,殆尽于是。”④《写山水诀》中的“画法”,多为摭录前人成说,如果依此来厘定黄公望的绘画成就,将其作为黄公望画学思想的全面反映,那黄公望应该是一位平庸的艺术家,他对后代产生巨大的影响便无从谈起。

如果依《写山水诀》,我们会得出一个错误印象:黄公望属于元代绘画的“格法派”。那么,吴镇以“高深见渺茫”论其画、云林以“逸迈不群”衡其艺的观点便无从落实,这也与黄公望绘画的具体面貌、其他文献中所反映的黄公望论画观念以及黄公望的哲学倾向不相符。《画山水诀》说:“皮袋中置描笔在内,或于好景处,见树有怪异,便当模写、记之,分外有发生之意。登楼望空阔处气韵,看云彩,即是山头景物。李成、郭熙皆用此法。郭熙画石如云,古人云天开图画者是也。”这简直类似于西方油画的写生了。董其昌就曾据此认为,黄公望重视写真山水。对此,陈传席则指出:“子久的画并不像董其昌所说的‘转画海虞山’。他很少以真山真水作模特,他到处游荡,时时将自然界中山水融于胸中,重新铸造,其画大都是他胸中的山水。”⑤他的质疑是有道理的,子久存世山水无一是真山水的描摹,他并非山水中的写真派、法度派。

前人评黄公望“如老将用兵,不立队伍,而颐指气使,无不如意”⑥。“不立队伍”一句,真说出了黄公望画的形式特点。他的画,出入于有序与无序之间。重格法是他的立画之基,但又有超越格法、绝不死于章句之下的一面。他晚年有《仿古二十册》,自题说:“晋唐两宋名人遗笔,虽有巨细精粗之不同,而妙思精心,各成极致,余见之不忍释手。迨忘寝食,间有临摹必再始已,此学问之吃紧也。……非景物不足以发胸襟,非遗笔不足以成规范,是二者,未始不相须也。”没有景物不能成为山水画,但自然丘壑又必经胸中盘郁而出,绘画不能斤斤物象;没有古法便无笔墨之资、规范之据,但有规范又要“遗”规范,故能成其规范。这正是禅家所谓“法无定,定无法”、“我说法,即非法,是为法”的要义。这就像黄公望认为绘画必佐之以“学问”(董其昌的“读万卷书,行万里路”其实就来自子久⑦),但据此就认为他“以学问为画”、重视写生,那就是误解了。明汪砢玉说:“水纹风皱,花影月翻,此不染画事也。观大痴画不当于笔墨中求之。”⑧说得很有道理。

黄公望的“不立队伍”体现在很多方面:

第一,既有严整的一面,又有萧散的一面。就严整言,黄公望的一笔一画,似都有来历,端正阔大,严密整饬。不仅层次井然,如《天池石壁图》,层层山岭,密密涧瀑,但繁而不乱,笔墨意趣也很丰富。如张庚评《九峰雪霁图》:“分五层写,起处平坡林屋数间,略以淡墨作介字点,极稀疏有致,此为第一层。其上以一笔略穹起,横亘如大阜,竖点小山二十余笔,为第二层。又上座两小峰相并,

---

① 此为文徵明跋黄公望《洞庭奇峰图》语。见张丑《清河书画舫》卷八下引。

② 《写山水诀》文字诸家征引有短长之别。

③ 顾文彬《过云楼书画记》曾得“一峰道人手书《画理册》”,言为明末孙克弘旧藏,后不知落于何方。今人谢巍考证认为,《画理册》断非黄公望手书,乃后人所托之作。见《中国画学著作考录》,上海:上海书画出版社 1998 年版,第 239—240 页。

④ 余绍宋:《书画书录解题》,北京:北京图书馆出版社 2003 年版。

⑤ 陈传席:《中国山水画史》,南京:江苏美术出版社 1988 年版,第 475 页。

⑥ 这段话见明张泰阶《宝绘录》所载,托为吴镇题子久《复为危太朴画》之语。《宝绘录》所录前代名家画作,多系伪托,故此段话也非吴镇所言。但这几句评价倒是很有眼光。

⑦ 画史上就有这样的说法:“古人云,不读万卷书,不知道理之渊博,不行万里路,不知天地之广大,彼绘事家,特见井底之天耳。”(谢堃《书画所见录》引黄公望语,见清扫叶山房刻本)

⑧ 《珊瑚网》卷三十三名画题跋九。

左峰平分三笔,上点小杉五六,右峰只一笔,此为第三层。又上作大小两峰相并,小峰亦平分三笔,无杉,大峰亦只一笔,上点小杉一二,为第四层。峰皆陡峭,其收顶又有一笔穹起亘于上,以应第二层之大阜……”①就萧散言,元人重萧散之趣,后人以“萧散”二字评元人画,其中子久、云林、云西等是其中的卓荦者。南田说:“梅花庵主与一峰老人同学董、巨,然吴尚沉郁,黄贵萧散,两家神趣不同,而各尽其妙。”而王烟客所说的“浑厚中仍饶逋峭”,“逋峭”意亦即萧散。如子久《沙碛图》,平沙碎石,出一二丛小树,萧散之至。子久逍遥于严整和萧散之间,以萧散而活其风韵,凭严整而生其气象。吴镇说他:“咫尺分浓淡,高深见渺茫。”②就触及这一点。

第二,既有浑成的一面,又有细碎的一面。下笔无疑,是黄公望绘画的重要特点,他的成熟作品,虽然历时数月、数年,都能一以贯之,统之有元,如七宝楼台,灿烂光辉,无法分拆。他的《富春山居图》便是如此。其画似有天外来手,将零散的世界糅为一个整体。然而黄公望细碎的一面多不为人所重,甚至被当作黄公望的缺点。董其昌说:“黄子久画以余所见不下三十幅,要之《浮峦暖翠》为第一,恨景碎耳。”南田力辩其非,他说:“子久《浮岚暖翠》,董云间犹以细碎少之。然层林叠巘,凝晖郁积,苍翠晶然,夺人目精。愈多愈细碎,愈得佳耳。小帧学子久,略得大意,细碎云讥,正未敢以解云间者自解也。”③南田认为香光没有看到黄公望细碎之笔背后的脉络,没有窥见其潜在的秩序。南田真是目光如炬,黄公望往往于细碎中求浑成,正是越细碎越浑成。黄公望乃至传统文人画所强调的浑成,并非是一种无法拆解的结构,而是于细碎与浑成的相对中,超越形式的执着,直达画之内蕴层。王烟客所说的“纤细而气益闳,填塞而境愈阔”,正是就此而言。

第三,既有实际的一面,又有虚灵的一面。他的山水既有董巨等前人山水范式,又有富春灵地、海虞胜境、天池奇观等现实的“山水之助”,所以他将“丘壑内融”,笔笔如有现实之资,笔笔即有辉煌来历,他就像一位音乐演奏的圣手,琴弦一拨,什么荆关啊,董巨啊,富春啊,海虞啊,都缥缈不存,惟有一位琴手在诉说着内心的衷曲,然而此时过往大师作品中的山水、他经验中的山水并没有彻底消失,它们就潜藏在当下演奏的琴手的心灵中,融为创造力的元素,由丝丝琴弦传出。所以黄公望山水,又有虚灵的一面。姜绍书评黄公望所言“深远中见潇洒”,潇洒说的就是虚灵。南田说:“一峰老人为胜国诸贤之冠,后惟沈启南得其苍浑,董云间得其秀润。”钱杜评其《浮峦暖翠图》:“沉秀苍浑,真能笼罩一代矣。”所谓“秀润”“沉秀”,就是潇洒。黄公望有《岩壑幽居图》,81 岁时为友人孙元璘作(子久曾为孙作画多幅),李日华说:“大痴老人为孙元琳(志按:当为璘)作,时年八十有二(志按:当为一),此幅山作屏障,下多石台,体格俱方,以笔腮拖下,取刷丝飞白之势,而以淡墨笼之,乃子久稍变荆关方而为之者,他人无是也。然亦由石壁峻峭者,其棱脉粗壮,正可三四笔取之,若稍繁絮,即失势矣。今人用以写斜坡圆峦,岂能得妙?”④他的稍变荆关之法,正在其虚灵处。

黄公望为艺有一种豪逸之气。王逢说“大痴真是人中豪”⑤,麓台说“倪迂秀洁大痴豪”⑥。黄公望的豪,不是性情的豪宕,而是他的艺术中所体现的超迈腾踔的气质。就像《二十四诗品·雄浑》所描绘的:“大用外腓,真体内充。反虚入浑,积健为雄。具备万物,横绝太空。”黄公望画铁画银钩,精力弥满,有一种雄健超拔、包裹天地的气势。

他以这豪逸之气来控驭其绘画秩序,纵横吞吐,无往而非佳绪。他的画,既非真实,也非虚构,既非过去,又非当今,既非眼之所观,又非心中虚

---

① 张庚:《图画精意识》,丛书集成续编本。
② 顾嗣立:《元诗选》二集卷十四,文渊阁四库全书本。
③ 《南田画跋》,《瓯香馆集》卷十四。
④ 据《六研斋笔记》,民国中央书店 1925 年版。此段题跋俞剑华《中国画论类编》本选录。
⑤ 王逢:《梧溪集》卷四下,清知不足斋本。
⑥ 见顾文彬《过云楼书画记》卷六载,清光绪刻本。

构,不在物,又不在心。黄公望在他的宏大叙述中,建立起严整的秩序,但又处处淡化这个秩序。读黄公望的画,就如同读中国古诗,几乎没有连词和介词,如“枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马。夕阳西下,断肠人在天涯”。像一个个意象叠加而成,保持松散的逻辑性,因为逻辑性的限定,限性限意的表达,固定了结构,会造成对象外之意的剥夺。绘画也是如此。以黄公望为代表的中国文人画,尽可能淡化形式上的限性限意,以内在的秩序取代外在的秩序,以活的逻辑取代僵硬的界定。黄公望出入于有序与无序之间,奉行的是一种生命逻辑。

黄公望绘画创造了一种特别的节奏感,对明清绘画影响很大,沈周得其苍浑,董其昌得其秀润。然而就理论影响来说,直接引发理论创造的,突出的要推清初王麓台和恽南田二人。有趣的是,麓台重黄公望之法度,南田重黄公望之散淡,麓台多得于黄公望有序之启发,南田多得于黄公望无序之节奏。合二家观之,方得黄公望绘画之大概。

一生以“所学者大痴也,所传者大痴也”为己任的麓台,虽然他说,“大痴画则结构中别有空灵,渲染中别有脱洒,所以得平淡天真之妙”,不当以形式工巧看黄公望,但他论画重秩序,重节奏,强调理气趣兼到,此“理”直接来自黄公望,所重视的就是黄公望的秩序。他的龙脉说,也是一个侧重探讨绘画内部节奏的学说。他认为,龙脉要与开合起伏相伴,龙脉是绘画形式内部永不中断的流,“龙脉为画中气势源头,有斜有正、有浑有碎、有断有续、有隐有现,谓之体也”,开合起伏言其动势,所谓“开合从高至下,宾主历然,有时结聚,有时澹荡,峰回路转,云合水分,俱从此出。起伏由近及远,向背分明,有时高耸,有时平修,欹侧照应,山头、山腹、山足,铢两悉称者,谓之用也”①,龙脉与开合起伏相参,便得画中重要之理路。麓台说,他的这一思想就导源于黄公望。

而南田视黄公望为不祧之祖,其所得于黄公望者,又多在法度之外的神气、严整之外的风度。他说:“子久神情于散落处作生活,其笔意于不经意处作凑理,其用古也全以己意而化之。”其中说子久在“散落处”追求生香活态,真抓住了子久绘画的关键。他认为子久的妙处不在法度严整处,而在控制这理路的独特“活法”。南田说:“子久以意为权衡,皴染相兼,用意入微。不可说,不可学。太白云:‘落叶聚还散,寒鸦栖复惊。’差可拟其象。”南田以太白“落叶聚还散,寒鸦栖复惊”来评子久画,如落叶飘零,似落而非落,有恍惚幽眇之致;又如寒鸦栖林,惊恐而逡巡,似栖而未栖,得流光逸彩之妙。在他看来,由实处求子久,还不如虚处去求;自法中寻子久,还不如活中会子久。对子久这一评价,与南田同时代的吴历和龚贤也有类似观点。吴历一生爱子久《陡壑密林图》,说其“画法如草篆奇籀”②,极尽苍茫。龚贤评元画,以云林妙在简,大痴妙在“松”。这个“松”正是南田所说的“散落处”。

二、真:莫把做山水看

从绘画追求的最高目的来说,黄公望的浑,还在于荡去虚妄,去除分别,直求本真。浑,从中国哲学与艺术论的观点看,它意味着体现“元真气象”的浑然真朴境界。

元代绘画有这样一种观念,普通人通过知识去看世界,但真正懂艺术的人是通过觉悟去体会真实,绘画是呈现世界真实的工具,而不是知识的图像化。黄公望深谙此理。

黄公望生平对五代画家荆浩很推崇,危素曾得到荆浩的《楚山秋晚图》,黄公望一见而大喜,认为其“骨体夐绝,思致高深”,“非南宋人所得梦见”。并作诗评道:“天高气肃万峰青,荏苒云烟满户庭。径僻忽惊黄叶下,树荒犹听午鸡鸣。山翁有约谈真诀,野客无心任醉醒。最是一窗秋色好,当年洪谷旧知名。”③

荆浩《笔法记》是围绕“真”的问题而展开的,黄公望诗中所说的“山翁有约谈真诀”就指此。

① 王原祁:《雨窗漫笔》(不分卷),清光绪翠琅玕丛书本。

② 据《归石轩画谈》卷二引墨井云:“大痴晚年归富阳,写富春山卷,笔法游戏如草篆。”

③ 见顾嗣立《元诗选》二集卷十四,文渊阁四库全书本。

元代文人画家如云林、梅花道人、黄鹤山樵、云西老人、方壶道人等等,都在谈这个“真诀”。荆浩提出的问题,成了元代绘画理论关注的中心问题之一。

《笔法记》强调“度物象而取其真”,要超越物象,直呈本来面目。后来苏轼提倡“士夫气”,反对形似,要原天地之心达万物之理,也是对“真”问题的延伸讨论。元文人山水的突出发展,伴随着追求“真山水”的过程。倪云林《为方崖画山就题》诗中所说的“为问方崖师,孰假孰为真”,可以说是一个时代绘画的问题。

黄公望对这一问题的看法与全真教有关。全真教是寻求“真”的宗教,“全真”的意思就是“去除虚妄,独全其真”。黄公望《题莫月鼎像》赞说:“道以为体,法以为用。金鼎玉蟾,混合空洞。风雷雨电,飞行鼓从。被褐怀玉,从事酣梦。形蝶成光,真成戏弄。噫! 孰有能知师动中之静、静中之动者乎?”①觑破梦蝶光影的幻象,追求生命的真实,这则对先师的赞词,就隐含着“真”的思想。研究界熟知的黄公望与陈存甫论性命之理的记载,其实也是有关“真”问题的辩论②。

其《山水诀》说:“画不过意思而已。”如果说黄公望论画有理论纲领的话,这可能就是他的理论纲领,这个纲领就落实在寻取“真山水”上。

黄公望《铁崖图》,今藏台北故宫博物院,这幅纸本墨笔之作,为杨维桢所作,元人赵奕题道:“铁崖道人吹铁笛,一声吹破云烟色。却将写入画图中,云散青天明月白。”元画家唐子华也说:“一峰道人晚年学画山水,便自精到,数年来笔力又觉超绝,与众史不侔矣。今铁崖先生出示此图,披玩不已。当为之敛衽矣。”黄公望与铁崖都是当世著名艺术家,二人都深通音乐。这幅画作于黄公望 82 岁时,是一巨幅立轴,是他生平精心之作。起首处,画小桥、溪涧,流水潺潺,左右疏林廓落,似在微风中摇曳,傍溪桥,村舍俨然,掩映于丛林中。山石荦确,壁立峻峭,山头作方台,可能与檃括“铁崖”意有关。画中由山腰而上,大半部分都在青云浮荡中,以致群山都在莽莽沧海中浮沉,就像有一种仙灵之气在氤氲。这是一个仙灵世界,不是仙山楼阁,而是揉进了笛声的缥缈,糅进了这位令人倾倒的艺术家的活泼精神。这就是他所说的“意思”,也是他所的“真山水”之精神。

他的“真山水”,体现出一种超越形似、脱略自我、体现普遍生命价值的绘画精神。就是王麓台评他所说的“在微茫些子间隐跃欲出”的“一点精神”。

首先,他的山水画不是“具体之山水”。

“画不过意思而已”,就是说,看山水画的关键并不在山水中,而在“意思”中。没有“意思”的山水画,便不是“真”的山水。黄公望山水画从形式上规避对外在具体山水的描绘,在本质上将山水画导向一种“非山水”之艺术。正像元陈基在题黄公望《西涧诗意图》中所说的:“澄观无声趣,默听宁有迹。”③或者用一位题黄公望《丹崖玉树图》的跋语中所说:“早去同寻瑶草,莫把做图画看。”“莫把作图画看”,或者叫作“莫把做山水看”,是黄公望画学的基本立足点④。

黄公望继承苏轼以来文人画超越形似的传统,在理解上又有了新的推进。他题云林《江山胜揽图》说:“余生平嗜懒成痴,寄心于山水,然未得画家三昧,为游戏而已。今为好事者征画甚迫,此债偿之不胜为累也。余友云林,亦能绘事,伸此纸索画,久滞箧中,余每遇闲窗兴至,辄为点染,迄今十有年余,以成长卷,为江山胜揽,颇有佳趣,惟

---

① 《秘殿珠林》卷十九,文渊阁四库全书本。

② 孙道易《东园客谈》(明钞书集本)说:“游钱塘,与钱塘陈存甫论性命之理,先生云:‘性由自悟,命假师传。’陈云:‘性则由悟,不假师传。命则从传,必由理悟。’先生服其言。”陈存甫(1260? —1330 后),名以仁,三山(今属福建)人,寓居杭州。《录鬼簿》说:“杭州人,以家务雍容,不求闻达,日与南北士大夫交游。僮仆辈以菜汤酒果为厌,公未尝有难色。然其名因是而愈重。能博古,善讴歌。其乐章间出一二,俱有骈俪之句。”《录鬼簿》吊词云:“钱塘风物尽飘零,赖有斯人尚老成。”

③ 陈基:《夷白斋稿》,卷四,四部丛刊三编影明钞本。

④ 全真教倡真空之说,孙道易《东园客谈》记载:“(子久)见月岩老师,金君师云:‘汝何人耶?’先生云:‘黄子久也。’先生云:‘汝非黄子久也,通身不是,汝惟有此声是汝。’先生于言下有悟。”

云林能赏其处为知己。嗟夫,若此百世之后,有能具只眼者,以为何如耶?”①他视绘画为性灵的“游戏”,在游戏中体现生命的“意思”,那种能启发人生命意趣的东西。自以为这样的东西能穿透历史,或为百世后人所分享。

他题吴镇《墨菜诗卷》说:“其甲可食,即老而查。其子可膏,未实而葩。色本翠而忽幽,根则槁乎弗芽。是知达人游戏于万物之表,岂形似之徒夸,或者寓兴于此,其有所谓而然耶。”②

达人游戏于物之外,而不为物所困。凡物皆有形,就像这棵平常的菜,由一粒种子发芽,而长大,而开花,葱葱绿绿,忽而之间又枯朽,颜色由鲜嫩变而为枯黄,物在变化中,没有恒定性;通常的物与人是利用之关系,或为我盘中之餐,或为我眼中尤物,有其用者为我所重,无其用者为我所抛。以此衡物,非物之自在,乃我之物也。物并无尊卑,尊卑是人所赋予。黄公望由梅道人画中一棵蔬菜大发议论,其要旨就在破形式尊卑之论,超越绘画的“物性”,即“游戏于万物之表”。他认为,“非景物不足以发胸臆”,但又必须超于物,画家作画,不在于画什么,而在于“有所谓而然”。

“有所谓而然”和“不过意思而已”意思很相近,都强调绘画要超出形式之外。黄公望的山水画,不是一种“山水之画”,或者说是一种“虽是山水又不在山水、不在山水又必托于山水”的山水画。他的山水画不是“关于山水的绘画”,而是“关于意思的绘画”。就像仲圭的墨菜,不是描绘一棵普通的蔬菜,而是性灵的独白。黄公望的题跋中贯串着三位大师对绘画艺术的理解。在此我们能感到,与北宋董巨李郭等山水大家的态度颇有异趣,“生命的游戏”,成为元代有影响力的绘画大师们的基本坚持,宋元的不同方向于此得显。半千的以倪黄为游戏去融通董巨,正与此倾向有关。

黄公望的山水,不是具体、个别或特殊的物象呈现,所呈现的是体验中的生命真实,或者说是“意思”。具有“非确定性”特征,既像他所经历,又非其经历;既像世上已有之存在,又非人间所见之存在。他为张雨作仙山图、为杨维桢作铁崖图、为天池石壁留影等等,都非真山水之图写。正如苏立文所说:“在形式上越是抽象,具有非实在性,它们就越靠近真实。”③黄公望的画确有此倾向性。

它的山水不是具体的,不是画家在一个特定的时刻、由一个特别的角度、所观察的一个特别的世界,他所关心的重点不在透视、光影、焦点、色彩、体量等形式构成因素,而在传达自己的生命感觉。它表述的不是一种物质关系,而是画家所赋予的生命联系。

它的山水也不是特殊的,通过体悟所创造的这一世界是独一无二的,但绝不是对一般的概括形式。中国山水画中出现的题材重复、大师作品不断被复制,就与此有关,文人山水不在描写一个有别于他人的具体风物,而在创造一个有别于他人、而体现出自我生命的宇宙。

黄公望山水所师法的主要是董巨传统,除此之外,他对唐代的大小李、王维以及北宋以来的大师之作多有揣摩,甚至包括南宋的马夏传统。但是,黄公望与前代大师任何一家都有距离,即使简单对比也可发现,与黄公望相比,范宽也是具体的,《溪山行旅图》的宏大叙述是奠定在具体“行旅”的描摹基础上的;董源也是具体的,《潇湘图》的近水远山包裹的是一个鲜活的生活场景;被苏轼视为士夫画集大成者李公麟也是具体的,他的《山庄图》所表现的隐逸情趣,是实实在在的山居风景;而马夏更是具体的,他们所截取的一段山水之景,则是一个特别之场景……黄公望之非具体之山水,是对中国山水画语言的一次重构。

其次,他的山水画也不是“表现之山水”。

从形态上说,黄公望的绘画不是特殊山水,是否意味那是一般山水?从表现方法上说,他的画不在形似,不在具象,那是不是就在抽象?从表现

---

① 温肇桐:《黄公望史料》,上海:上海人民美术出版社 1963 年版,第 29 页。

② 此作于至正九年(1349),《赵氏铁网珊瑚》卷十四,文渊阁四库全书本。

③ Michael Sullivan:“the more abtract and unparticalarized the pictorial form the nearer they approach the true form.”(*The Brith of Landscape Painting in China*. London 1962, p. 5.)

的内容上说,黄公望的绘画不在对象性诉说,不在物质性把握,那是不是要表现永恒的“道”呢?

苏立文就认为,中国山水画尤其是文人山水画之特点,就在于它的抽象性,在于通过山水来表现抽象的“道”,“道”是永恒的真实。他的越是非具体山水、就越靠近道的观点也即指此。在对中国诗、画等的研究中,研究界常有这样的观点,认为中国诗、画等对“真”、“道”或者永恒感兴趣,总是有一种“sub specie aeternitatis”的观点①,习惯从永恒的角度着眼,从特殊的东西中导出一般。中国绘画史的确存在着与此相关的现象,绘画理论中长期存在着一种载道的传统(政治性指谓),又有一种体道的传统(抽象哲理之指谓)。宋代以来的文人画,即由载道传统向体道传统的转化,更强调宇宙精神之传达。

但文人画的发展显然与这样的思想有区别。它的目的是归复“性”,而不是为了表达玄奥之“道”。因为文人画如果仅仅回归于体道的途径,强调绘画表现抽象绝对的真理、玄深的道,山水等形式是道的载体,它就不可能带来文人画的新的气象,它只不过是“山水以形媚道”说的另一种翻版,山水语言本身所具有的特别意义被灭没了。我们知道,五代两宋以来文人意识中的山水语言与六朝时有根本差别。这就像董其昌曾经提出的质疑:“东坡先生有偈曰:‘溪声尽是广长舌,山色岂非清净身。’有老衲反之曰:‘溪若是声山是色,无山无水好愁人。’”又如石涛所提出的“一画”之说,他所强调的是发自根性的生命创造力,而不是回归老子之道。因为,一种艺术,如果变成生吞活剥某种抽象的观念,那就不可能有感人的魅力,也不会获得真正的发展。

文人画不是形似之画,是否就意味着是表现(express)之画呢?西方中国艺术史界有一个影响较广的中国绘画分期说,是由西方中国绘画史研究前驱罗樾先生提出的,他认为,唐代之前是中国绘画的前再现时期(pre-representation),或者说是形式准备阶段,唐宋绘画是再现期(representation),此时期重形似,元画是中国绘画发展的“表现”(express)时期,此时期重个人情感的表达。黄公望乃是这一表现期的代表人物。

这样的分期说,与文人画的发展情况多有不合,与黄公望绘画的具体情况也不合。黄所创造的不是一种表现性山水。倪云林《次韵题黄子久画》诗云:“白鸥飞处碧山明,思入云松第几层。能画大痴黄老子,与人无爱亦无憎。”②淡去情感,不染一尘,不爱不憎,与世无忤,这是黄公望所服膺的全真教的基本坚持。全真教推崇不来不去、无生无灭的思想,大乘佛学的无生法忍被融入了道教哲学之中,原始道教追求的长生,期望个人生命的绵延,在这里也被淡去。丘处机说:“吾宗所以不言长生者,非不长生,超之也。此无上大道,非区区延年小术。”③马丹阳问祖师王重阳如何是长生不老,王说:“是这真性不乱,万缘不挂,不去不来,此是长生不死也。”④子久深得全真教不生不灭、无朽无坏哲学之旨趣,极力排斥在绘画中的情感性因素,一念不生,万法如如,诸情不染,乾坤清澈。看他的《九峰雪霁图》等,的确给人这样的感觉。后人评子久山水,多谈到一个“淡”字,也与子久不生不死的寂寥哲学有关。

复次,不是具体之山水,不是表现之山水,黄公望所创造的,或者说“呈现”的,是独特的“生命宇宙”。

黄公望的山水既不在具体的物,又不在抽象的道和具体的情感,这样的画到底立足于何处呢?其实,黄公望所要创造的是一种生命宇宙,呈现由生命体验而发现的活泼泼的世界。此即它的“真”世界。关键在于,黄公望的山水是“境界之山水”,而不是具体山水的绘画。

黄公望所创造的是中国绘画从唐代中期以

① James T. Y. Liu, *Major Lyricists of the Northern Song*. Princeton, N. J. 1974, p. 107. 文中所引拉丁文的意思是“从永恒的观点看”。

② 《倪云林诗集》卷六,四部丛刊本。

③ 《长春祖师语录》,《道藏》第 34 册,第 576 页。

④ 《重阳真人授丹阳二十四诀》,《道藏》第 25 册。

来渐渐获得发展的“境界之宇宙”,或者叫作“生命之宇宙”。这是中国哲学和艺术发展大势所决定的。他的山水是一个活泼泼的完整世界,一个浑然难分的生命体。于此生命体中的存在不是具体的物,而是本着一种生命逻辑相互联系的生命单元。黄公望的山水世界,不是具体、特殊之山水,不是“这一个”,但由山水林木所构成的“生命宇宙”则是独特的,来自于艺术家独特的生命创造,是绝对的“这一个”;黄公望的绘画所体现的不是抽象的绝对的精神,它是非表现性的,但黄公望的“有所谓而然”“画不过意思而已”,在一定的程度上又可以说是表现,只不过表现的不是具体的知识、情感和欲望,而是一种纯粹的生命体验。

黄公望所创造的生命宇宙,既不在物外,又不在心内。在物外,就落于物的思维中,在心内,又堕入我的迷妄里。但不在物外,又不离物,非物无以见我;不在心内,又不脱于心,没有个体独特的生命体验,艺术便毫无价值。黄公望的思路,正是“即物即真”。他所创造的山水世界,是“非给予性”的,而是“构成性”的。被摄入一幅山水画中的山水林木溪涧等元素,具有物的形态,但画家以自己的生命去照耀,剥去了它原来的关系性(其时空存在特点),而使之成为在画家生命宇宙中呈现的存在。出现在这生命宇宙中的山水语汇失落了本来“被给予”的属性(如名称、属性、功用),甚至包括它们的形态(因为形态在此也得到了改变,摄入画中的山水进入一种“虚拟”的状态)。这种“构成性”的生命宇宙正是黄公望所要表现的“意思”的落实。在这里,山水是呈现,不是记录。

由此我们来看黄公望的“画不过意思而已”“有所谓而然”,联系黄公望其他表述和他的作品,主要包括以下内涵:

山水画不是关于山水的绘画,而是写心的,写我之心;山水画写心不是表现抽象的概念和具体的情感,而是“意思”,即生命体验;此生命体验是自我当下此在的发现,超越当下与他时,也即瞬间和永恒的时间相对性,超越此在与他在的空间性的分别,进入一种不受时空关系制约的纯粹体验中。此体验虽是当下成就,并非是偶然的直觉发现,读万卷书行万里路,则是必需的。此体验虽排斥喜怒哀乐的个人得失之情感,但并不排斥人的生命关怀、生命觉悟,由“个人之情感”上升到“人类之情感”,他的“意思”带有强烈的普遍性情感的色彩,由个人生存状态的叙述,转而为对人类生存的关怀,对人类困境的呈现。

如我们看他的浅绛山水《剡溪访戴图》①,画的是一个美妙的故事,但黄公望并非在记述事件之原由,而重在传达“乘兴而来,兴尽而返”的精神,那种令天地都为之寂寞的真实生命感动,黄公望创造了类似于《九峰雪霁图》那样冰清玉洁的世界。画面给人的感觉神秘而幽深,山体直立,天地远阔,小舟在小溪中泛着月光前行,格调极为浪漫。作品不是表达抽象之概念,而表达自己的生命体验,虽是一己会出,但又契合人类普遍之感情。这就是他的“意思”。

而《九品莲花图卷》也蕴涵着这样的“意思”。这幅画是他 82 岁的作品,图作烟云浮荡中,群峰如莲花般浮出,山峰耸立,略写大概,极尽庄严之态。此图表达的是佛经中的思想。所谓“愿生西方净土中,九品莲花为父母。花开见佛悟无生,不退菩萨为伴侣”。大乘佛典《观无量寿经》对此有详细说解。悟有九品,一一如莲花开放。其最高之悟者,脚下有七宝莲花与佛一一放大光明,得不生不死之无生智慧。此图就是要表现这和融欣喜的境界,山水脱去了物质存在的特性,而变成无边庄严世界中的新的语言。它传达的不是宗教体验,而是一种生命体验。

他创造的生命宇宙,是一个意义世界,具有突出的价值性。黄公望的画多是宏大的叙述,有大开大合的气势。像《富春山居图》就是其中的典范。同样值得注意的是,黄公望虽然技巧纯熟,曾是“松雪斋中小学生”,但他不像老师作品有多样面目(如人物、鞍马、竹石等,山水只是其画中的一种),而是独钟山水,不是他不能画其他内容,但相比而言,似乎博大的山川气势更适合表现他

① 此作今藏云南省博物馆,作于黄 81 岁,是大痴晚年的绘画珍品。

的“意思”。他不像北宋范宽、郭熙等通过雄阔的山川来表现宇宙生生之化机,他笔下的山水更加“内观化”,成为托起他生命关切的符号。

三、全:在山满山在水满水的境界

从绘画的创造过程看,黄公望的浑,还包括浑全的生命体验思想,这是对真性的发现。

全真教的重要思想特点是三教合一,这是黄公望的思想基础。张雨所说的黄公望“全真家数,禅和口鼓”也指此。《图绘宝鉴》卷五说他:“幼习神童科,通三教。”沈周《富春山居图》题跋说他“其博学惜为画所掩,所至三教之人,杂然问难,翁论辩其间,风神疏逸,口若悬河”。历史上还有黄公望建三教堂的说法①。他有两段关于前代画家三教图的题跋,清晰地表达了他的主张。一段是《题马远三教图卷》:“昔在周姬时,养得三个儿。不论上中下,各各弄儿嬉。胡为后世人,彼此互瑕疵。犹如笼舌头,三峡而一岐。我不分彼我,只作如是辞。”②另一段是 1341 年《题李龙眠三教图卷》说:“右三教图一卷,李伯时画,忠定公赞,宋高宗札,许先生跋。其超凡入神之笔,驱今迈古之文,龙飞凤翥之字,辟邪伟正之心,萃在斯卷矣。愚小子敢肆言哉?”③

全真教在三教合一的基础之上,拈出一个“全”字。所谓全真教,就是“全其真”也④。儒家重养性,禅宗强调明心见性,而道家哲学强调彻悟自然之性,三家学说都落实于心性,此心性即是真。真乃性之本,须从全中得。所谓“全”,就是透彻的悟性。马丹阳将真性称为金丹,这颗金丹是由“全”中得来的。有人问:“道家常论金丹,如何即是?”他回答说:“本来真性是也。以其快利刚明,变化溶液,故曰金。曾经锻炼,圆成具足,万劫不坏,故曰丹。体若虚空,表里莹彻,不牵不挂,万尘不染,辉辉晃晃,照应万方。”⑤

黄公望之画,最重这全然之悟。不在古,不在今,不在物,不在理,而在灵心独悟,没有悟,也就没有黄公望之艺术。李日华说:“予见子久细画,未尝无营丘、河阳与伯骕、伯驹兄弟用意处,特其机迅手辣,一击辄碎鸟兔之脑,无复盘旋态耳。正如江西马驹踏杀天下,何曾不自拈花微笑中来?昔年于江都见黄公望《桐山图》乃了此意。”⑥画史上所谓子久之“不可学”,也与他的悟性有关。

黄公望立身处世,就具有这种大全思想。历史上存留有关他的文献很少,但从一些零星记载中也可发现,就像禅宗所说的,他是一个“懵懂人”,用一双醉眼看世界,浑然忘物忘我,与物无忤。元末贡性之题子久画说:“此老风流世所知,诗中有画画中诗。晴窗笑看淋漓墨,赢得人呼作大痴。”⑦他号大痴,对艺术和自然有一往痴情,所谓“援笔于烟霞出没之际,微吟于昏旦变幻之余”⑧,对知识、对欲望又痴然无动于衷。这正是老子渊静哲学之本旨。他与云林同为全真教中人,都有脱略世俗之志。但由于个性不同,也显示出不同的特点。云林是清高的,他始终是个清醒人,他的艺术有出落凡尘、荡尽人间烟火的风味。而黄公望是沉醉的,他的艺术却带有从容潇洒、融通一体的特点。云林于静寂中高飞远翥,黄公望却于渊静中含容万有。

黄公望“全”的境界,乃由悟中所得。他通过

---

① 李日华《紫桃轩又缀》(据凤凰出版社 2010 年新刊本)说:“黄公望初居杭之筲箕泉,往来三吴,开三教堂于苏之文德桥。”

② 见卞永誉《式古堂书画汇考》卷四十四画十四。

③ 《式古堂书画汇考》卷四十二画十二。

④ 李道纯说:“全真者,全其本真也。全精、全气、全神,方谓之全真。才有欠缺,便不全也,才有点污,便不真也。”(见其《中和集》,明正统道藏洞真部方法类)

⑤ 《盘山录》,明正统道藏,太玄部,卑字号。

⑥ 《竹嬾画媵》卷一《题画扇与丘伯畏》。

⑦ 《南湖集》卷下,文渊阁四库全书本。

⑧ 《一峰道人遗集序》,见《虞山黄氏五集》之《大痴道人集》之前语。此藏常熟图书馆,见温肇桐《黄公望史料》,第 67 页。

艺术要“悟个不生不灭”——瞬间永恒的道理,悟不是抽离世界,而是会万物为己,放下“分别见”,一切人我之别、高下之见、凡圣垢净区隔,都是知识的见解,都是一种“人念”,都容易惑乱人的真性,悟即是返归人的真性。“全”是对“性”的归复。

黄公望《题自画雨岩仙观图》诗说:“积雨紫山深,楼阁结沉阴。道书摊未读,坐看鸟争林。”①全真教吸收南宗禅的莫读经、莫坐禅的思想,所谓圆成沉识海,流转若飘蓬。依于经书,即死于句下。不是藐视经典,而是挣脱一切束缚,进入纯粹体验之中,任自由之“性”去印认万物。黄公望的艺术深受这种思想的影响。1338 年,黄公望作《秋山招隐图》,并题《秋山招隐》诗:“结茅离市廛,幽心幸有托。开门尽松桧,到枕皆丘壑。山色晴阴好,林光早晚各。景固四时佳,于秋更勿略。坐纶磻石竿,意岂在鱼跃?行忘溪桥远,奚顾穿草屩。兹癖吾侪久,入来当不约。莫似桃源渔,重寻路即借。”并志云:“此富春山之别径也,予向构一堂于其间,每春秋时焚香煮茗,游焉息焉,当晨岚夕照,月户两窗,或登眺,或凭栏,不知身世在尘寰矣。”②此中佳绪也在妙悟中。

黄公望早年随赵子昂学画③,其艺术深受赵子昂影响。然师生艺术态度有很大区别。子昂论艺重“古意”,他说:“作画贵有古意,若无古意,虽工无益。今人但知用笔纤细,敷色浓艳,便自以为能手,殊不知意既亏,百病横生,岂可观也。吾作画似乎简率,然识者知其近古,故以为佳。此可为知者道,不为不知者说也。”④“近古”,就是以古人为楷范。

但黄公望论画,则重视悟机。黄公望由妙悟之法,演化出一种圆满俱足的思想。这一思想也与他服膺的全真教有密切关系。

全真人喜以“圆”、“一”来说“全”的道理,以圆满言其教。王重阳说:“明月孤轮照玉岑,方知水里金。”又说:“常处如虚空月,逍遥自在。”彻悟之道,圆通三教。没有欠缺,没有遗憾。全真教的“全”就是“一”,教中有“识得一,万事毕”的说法。有人问盘山派的马丹阳:“抱元守一,则一者是甚么?”马丹阳说:“乃混成之性,无分别之时也。”⑤盘山派以无分别来解释全真教的“全”的道理,甚得大乘佛学的道理。全真教的“全”,不是完整的握有,而是瞬间永恒的彻悟境界。

元全真教还有这样的观点:“浑沦圆周,无所玷缺,在山满山,在河满河,道之会也。极六合之内外,尽万物之洪纤,虽神变无方,莫非实理,道之真也。”⑥全真教吸收了禅宗的溪山尽是广长舌的思想,强调一悟之后,诸佛圆满,落花随水去,修竹引风来,在在都是圆满,所谓一了百了。因此,彻悟的圆满俱足并非落于冥思,而是归于活泼泼的世界。全真教所说的在山满山、在河满河、无所玷污、无所欠缺的浑沦圆满境界,正落脚于此,此之谓“道之会”也。

这与禅宗哲学的月印万川、处处皆圆的圆满

① 录自温肇桐《黄公望史料》第 26 页。
② 图今不存,文见温肇桐《黄公望史料》,第 31 页所录。
③ 子久与子昂交往多有文献可证。子久《天池石壁图》上有柳贯题跋:“吴兴室内大弟子,几人斫轮无血指。”子久跋子昂千字文诗云:“当年亲见公挥洒,松雪斋中小学生。”子久自题《夏山图》说:“董北苑《夏山图》,曩在文敏公所,时时见之……”《大观录》卷十六载子昂《古木幽禽图》,上有子久跋:“尝记曩时松雪翁为王元章作幽禽竹石,甚为合作,屈指三十年,今复见之,恍若梦觉。”
④ 张丑:《清河书画舫》酉部,文渊阁四库全书本。
⑤ 此段对话也见《盘山录》。
⑥ 徒单公履:《冲和真人潘公神道碑》,见李道谦编《甘水仙源录》卷五,正统道藏洞神部记传类。

俱足思想正相契合①。道禅哲学所说的“大全”,是通过妙悟所达到的即物即真境界。这大全境界,第一,不是模糊不清,那种认为浑沌思想就是模糊美学的说法是没有根据的。第二,大全,不是大而全,任何从体量上的理解,都不合于这一哲学的要义。第三,它不是以小见大,不是以一朵小花去概括世界,不是在部分中体现全体、特殊中见出一般,那种秉持西方哲学知识论的思想,是无法获得对此问题的真确理解的。第四,不是以残缺为圆满,大全世界的圆满俱足,其实就是没有圆满,没有残缺。如老子“大成若缺”哲学所强调的,任何一种“成”(圆满),都是一种残缺,圆满和残缺是知识的见解,真正的“成”(或者说是“大成”)、“全”,就是对圆满和残缺分别知识的超越。

读黄公望有关绘画的题跋文字和一些零星的文献记载,有一非常突出的思想,就是仙灵世界和凡俗世界的合一,所谓“即尘境即蓬莱”,其中包含很有价值的思想。

《春林远岫图》是倪云林生平的重要作品,1342 年,作为“老师”的黄公望曾仿此图,并题云:“至正二年十二月廿一日,明叔持元镇《春林远岫》,并示此纸,索拙笔以毗之。老眼昏甚,手不应心,聊塞来意,并题一绝云:‘春林远岫云林画,意态萧然物外情。老眼堪怜似张籍,看花玄圃欠分明。’大痴道人七十四画。”②

黄公望与云林都追求超然物外之情,但与云林不同的是,黄公望更注意当下此在的人生体验。一句“看花玄圃欠分明”隐含黄公望的重要思想,就是:即尘世即蓬莱。云林是高风绝尘,黄公望是即尘即真。玄圃,传说中的仙国的花圃,黄公望说自己老眼昏花,不大看清这仙境的花草了,其实戏语中隐藏着有意模糊仙凡、融仙凡为一的思想,此一思想与全真教深有关涉,值得我们细细把玩。

南宋心学家陆象山有《玉芝歌》,歌颂玉芝“灵华兮英英,芝质兮兰形”之特性,并有序称:“淳熙戊申,余居是山,夏初与二三子相羊瀑流间,得芝草三偶,相比如卦画,成华如兰,玉明冰洁,洞彻照眼,乃悟芝、兰者非二物也。”③黄公望感于此意,特作《芝兰铭》和《芝兰室图》以赠友人④,时在 1342 年。其铭云:“善士尚友,尚论古今,诵诗读书,如炙如亲。与善人居,如入芝室。久而不闻,俱化而一。之子好友,珍閟简书,以褫以袭,庋之室庐。有扁其颜,譬诸芬苾,玉朗冰壶,知非二物。鹿鸣呦呦,停云蔼蔼。匪今斯今,友道之在。”并书象山《玉芝歌序》,以会其意。灵芝为仙物,道教认为食之可不老长生,然象山特别拈出灵芝具有芝质而兰形——兰虽为文人所宝爱,但究竟为凡常之花卉,象山此意,古来少有人知。黄公望可以说独具慧心,领略其芝兰同体、凡圣同在之秘意,由此敷衍其无凡无圣、非佛非俗、不垢不净之思想。

作为一位道教徒,黄公望作山水多画仙境。文献中就载有不少失传的仙境图,存世作品中也有此类作品,如《仙山图》、《九珠峰翠图》、《丹崖玉树图》、《天池石壁图》等,都沾染着一种仙气。

如其为张伯雨作《仙山图》,上有倪云林 1359 年题跋:“东望蓬莱弱水长,方壶宫阙锁芝房。谁怜误落尘寰久,曾嗽飞霞咽帝觞。玉观仙台紫雾高,背骑丹凤恣游遨。双成不唤吹笙怨,阆苑春深醉碧桃。至正己亥四月十七日,过张外史山居,观《仙山图》,遂题二绝于大痴画,懒瓒。”云林题此

① 中国思想有一花一世界、一草一天国的说法。这不是以小见大的思路,而是强调一朵小花就是一个圆满的世界。这一思想的核心,就是人放下控制世界、解释世界的欲望,由世界的对岸回到世界中,将小花从人情感的、知识的束缚中解脱出来,任小花自在兴现,这样才能称之为圆满。因此,中国哲学所说的大全世界,是让人放弃为世界立法的欲望,回到无分别的浑然状态,保持“大制不割”的浑沌,还世界的意义于世界本身。这一思想成熟的标志是南宗禅的产生,南宗禅所说的“青山自青山,白云自白云”的境界,就是这种浑然大全的世界。南宗禅以道家的大制不割的浑然哲学为基础,结合大乘佛学“不二法门”的无分别哲学,丰富了这一独特的哲学思想。

② 《清河书画舫》卷十一上,文渊阁四库全书本。

③ 《陆九渊集》,卷二十五,北京:中华书局 1980 年版,第 304 页。

④ 见《南画大成》第十四卷著录,广陵书店影印本。

画时,黄公望已过世。然黄公望此画并非蓬莱弱水,也无阆苑春深,就是一个平凡的山林,寒林枯木,小桥流水,山坳烟雾缥缈处,黄公望特意画出星星点点的人家,仙居变成了村景,天阙转成了人家。

道教有修炼成仙、长生不老的企望,向往蓬莱三岛之仙灵世界。全真教受内丹学说影响,强调解脱束缚,返归真性,不求外在蓬莱的丹霞飘举,而求内在世界的一点丹霞光芒。而且大乘佛学的无凡无圣、无垢无净的无分别见对其深有影响。正像李白诗所云:“乃知蓬莱水,复作清浅流”。蓬莱是人们想象中的神仙世界,但蓬莱湾不是渺然难寻的圣水,就在我的身边,清浅如许。黄公望对此有深刻的体认。

中国山水画发展中有一种“仙山”模式。如唐代李思训好“海外山”,喜画“湍濑潺湲、烟霞缥缈难写之状”,追求神仙境界,即使像叙述人间之事的《明皇幸蜀图》(此画为后人摹本)也带有仙灵之气。北宋大师的作品有很多是“山在虚无缥缈间”,如属于苏轼文人集团的王诜的《烟江叠嶂图》,是一片蓬莱仙岛,追求“缥缈风尘之外”(《画继》评语)的韵致。而像黄公望的前辈画家钱选,也明显到有这一传统的特色。如他的《浮玉山居图》《秋江待渡图》等,若隐若现的仙山在浮岚中叆叇缥缈,一如蓬莱弱水。

黄公望是道教中人,画这些灵屿瑶岛是题中应有之义,但他却将仙山拉向人间。他题李思训《员峤秋云图》说:“蓬山半为白云遮,琼树都成绮树花。闻说至人求道远,丹砂原不在天涯。”员峤为传说中的仙山①,黄公望在大李将军这幅《仙山图》中看到的是人间境界。在这首诗中,黄公望以儒家“道不远人”的学说和禅宗“西方就在目前、当下即可成佛”的思想来诠释传统画学中的问题。蓬莱、员峤不在遥远的渺不可及的天国,就在近前,就在村后岭上的烟云缭绕中。

唐代泼墨画家王洽的《云山图》,今已不存,黄公望曾见过此图,并题有诗说:“石桥遥与赤城连,云锁重楼满树烟。不用飙车凌弱水,人间自有地行仙。”弱水是传说中的神河②,传西王母就居于此。如同禅宗强调,不要去追求高高的须弥山(又称妙高山),芥子可纳须弥,黄公望的题跋正在敷衍这一思想,所谓“不用飙车凌弱水,人间自有地行仙”,可以说是“西方即在目前、当下即可妙悟”的道教版。

黄公望有《题郭忠恕仙峰春色图》四首诗,诗中传达出重要的思想:“闻道仙家有玉楼,翠崖丹壁绕芳洲。寻春拟约商岩叟,一度花开十度游。仙人原自爱蓬莱,瑶草金芝次第开。欸乃棹歌青雀舫,逍遥乡㶉凤凰台。春泉汩汩流青玉,晚岫层层障碧云。习静仙居忘日月,不知谁是紫阳君。碌碌黄尘奔竞涂,何如画里转生孤。恕先原是蓬山客,一段深情世却无。”③

全真教南宗始祖张伯端,道号“紫阳真人”,即此诗中所言“紫阳君”。诗中所云“习静仙居忘日月,不知谁是紫阳君”,真使人联系到呵佛骂祖的南宗禅。禅宗说:说一个佛字都要漱漱口,不是对佛的不敬,而是秉持大乘佛学的要旨:“佛告诉你,没有佛”。而黄公望的意思也是如此,就是要超越凡圣、垢净之差别,归于无分别之境界。这里所说的“欸乃棹歌青雀舫,逍遥乡㶉凤凰台”值得玩味,青雀舫、凤凰台都是仙境,而乡村的逍遥轻步,欸乃一声天地宽的樵歌,却是当下的具体感受,仙国和尘世,帝乡和阡陌,遥远的天国梦幻和当下直接的生命感受,就这样连通为一体。在他看来,一悟之中,没有仙国,没有尘世,荡涤心灵的尘埃,不是远尘绝俗,高蹈远翥,就在当下的生命体悟中感受超越之趣。此所谓即心即佛、即尘世即蓬莱。

---

① 《列子·汤问》:“渤海之东不知几亿万里,有大壑焉……其中有五山焉:一曰岱舆,二曰员峤,三曰方壶,四曰瀛洲,五曰蓬莱。”

② 《山海经·大荒西经》:“西海之南,流沙之滨,赤水之后,黑水之前,有大山,名曰昆仑之丘……其下有弱水之渊环之。”

③ 见顾嗣立《元诗选》二集卷十四。

结　语

从以上对黄公望绘画的分析可以看出,传统文人画所追求的浑厚华滋、浑然一体、浑朴自然等境界,绝不能简单理解为形式上的浑然不可分,它由中国传统哲学中的浑朴思想转来,以艺术的形式来注释中国思想智慧中的“无分别境界”,是传统文人画追求真性理想的一种表现形式,反映出文人画重视体验、反对技巧上的条分缕析的创作倾向。

黄公望的浑境,就是无分别境。它是元代以来中国文人画的最高理想境界,深刻地影响着明清文人画的发展方向。明清以来文人画有得失在痴迂之间的说法,不是在图像创造方式上,而是在总体格局和气质上,黄和倪成为文人画的风标。

How to Understand the Imagery of Integrity in Huang Gongwang' s Paintings

Zhu Liangzhi

(*Department of Philosophy*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: Traditional Chinese literati paintings regarded the imagery of an integral whole as the supreme aesthetic ideal. This imagery of integrity was not inseparable in form, but was originated from the idea of integrity and simplicity in traditional Chinese philosophy. It accounted for the "indiscriminate imagery" in Chinese philosophy in the form of art. It was a way of expression for traditional literati paintings to seek for a genuine ideal and reflected the tendency of attaching great importance to personal experience rather than skills in the creation of literati paintings. Taking the imagery of integrity, vigor, gracefulness and nobleness in Huang Gongwang' s (黄公望) paintings as its object of study, this paper is intended to analyze the internal theoretical implications of this imagery.

Key words: Huang Gongwang (黄公望), integrity (*hun*, 浑), literati painting, chaos, integrity and simplicity

(责任编辑　郑　园)